



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Koncertowa aktywność nauczycieli akademickich a ich postawy wobec dziecięcej i młodzieżowej publiczności niepełnosprawnej

Author: Wiesława A. Sacher

Citation style: Sacher Wiesława A.. (2008). Koncertowa aktywność nauczycieli akademickich a ich postawy wobec dziecięcej i młodzieżowej publiczności niepełnosprawnej. W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Wartości w muzyce : studium monograficzne. T. 1" (s. 139-150). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wiesława A. Sacher

Uniwersytet Śląski
Katowice

Koncertowa aktywność nauczycieli akademickich a ich postawy wobec dziecięcej i młodzieżowej publiczności niepełnosprawnej

Praca nauczycieli akademii muzycznych jest specyficzna. Polega na tym, że poza wiedzą o muzyce, którą przekazują swoim studentom w każdej sytuacji dydaktycznej, w zakresie wykonawstwa muzycznego ich umiejętności są na wysokim poziomie. Są więc artystami muzykami, instrumentalistami, dyrygentami, śpiewakami, łączącymi pracę pedagoga z aktywnością koncertową.

Kształcenie muzyczne wymaga — jak każdy proces edukacyjny — pośrednictwa pedagoga w poznawaniu tej dziedziny sztuki przede wszystkim po to, aby wyeliminować z niego przypadek¹, tak charakterystyczny dla zjawiska akulturacji muzycznej. Większość naszej społeczności bowiem nabywa tylko tą drogą pewnych umiejętności słuchania muzyki, niewiele osób potrafi grać na instrumencie lub potrafi dobrze śpiewać. Aby stać się muzykiem profesjonalistą, należy pokonać długą drogę nauki, zarówno pod kierunkiem nauczycieli, jak i własnym wysiłkiem w postaci codziennej, samodzielnej pracy nad doskonaleniem umiejętności. Muzyka — sztuka „odbywająca się” w czasie — zagospodarowuje ten czas, a dzieciństwo i młodość czyni pracowitym, oddalonym od normalnych rozrywek i zabaw dzieci oraz młodzieży w tym wieku. Dotyczy to niewielkiej liczby uczniów kształcących się od szkoły podstawowej w zakresie muzyki na poziomie profesjonalnym, dotyczy to także ich nauczycieli, którzy poza nauczaniem, poza byciem wychowawcą, sami ciągle rozwijają swój warsztat artystyczny, pracując nad własnym repertuarem i koncertując, także ograniczając — ze względu na czas — inne formy aktywności.

¹ H. Kiereś, za: Z. K o n a s z k i e w i c z: *Szkice z pedagogiki muzycznej*. Warszawa 2002.

Ten specyficzny rodzaj artystycznego funkcjonowania zawodowego stawia przed nauczycielem akademickim zadania szczególne. Z jednej strony, czują się przede wszystkim artystami, z bogatą, wrażliwą osobowością, z drugiej zaś — muszą znaleźć przestrzeń psychiczną dla bycia pedagogiem, wychowawcą. W zależności od cech konstytutywnych pedagoga artysty, od systemu wartości, nstawienia do wykonywanej pracy, obserwuje się w praktyce różne ich postawy. Jedni skupiają się przede wszystkim na własnym rozwoju i wtedy praca pedagogiczna pełni wobec tego procesu rolę służebną, jest podporządkowana artystycznym potrzebom nauczyciela. Zauważa się to w niektórych wypowiedziach samych pedagogów, którzy wprawdzie mają świadomość znaczącej roli, jaką pełnią dla powierzonych im studentów, jednak podkreślanie własnych celów w rozwoju artystycznym staje się jakby ważniejsze: „Pedagog musi być człowiekiem muzyki. Jak rozwija się artysta w zetknięciu z pedagogiką? Sądzę, że te nowe doświadczenia pogłębiają jego spojrzenie na muzykę, na własną sztukę wykonawczą. Wyśiłek podwójnej pracy muzyczno-pedagogicznej jest jednak kolosalny”². Autorka tego sądu różnicuje ponadto pedagogów muzyków i artystów muzyków według ich niektórych cech. Uważa, że zarówno jedni, jak i drudzy oprócz wybitnych uzdolnień muzycznych powinni charakteryzować się aktywnością, pracowitością, inteligencją i wrażliwością, przy czym muzycy pedagogowie mają (powinni mieć) nieco inne dyspozycje psychiczne od artystów, szczególnie zaś w zakresie chęci publicznego prezentowania swoich przeżyć w perfekcyjnym wykonawstwie, a więc powinni mieć większą pewność siebie i śmiałość³. Jednak owo różnicowanie w praktyce nie jest powszechne. Zdecydowana bowiem większość⁴ akademickich pedagogów muzyków jest czynnymi artystami, koncertującymi przez cały okres swojej aktywności zawodowej, z podkreśleniem, że pomiędzy studentem a nauczycielem jest zachowana specyficzna dla tego rodzaju kształcenia relacja mistrz — uczeń⁵. „W relacji mistrz — uczeń dostrzegam pewien bardzo istotny problem. Jeżeli ktoś przyjmuje tę zasadę, a jest pedagogiem, to znaczy, że musi się uważać za mistrza. Jeżeli mistrz, to powinien być jednocześnie mistrzem w pedagogice”⁶. W tym zwięzłym stwierdzeniu autor zawarł wiele problemów wynikających z bycia artystą nauczycielem. Jeśli uwzględnić jeszcze szeroki zakres zewnętrznych czynników mających wpływ na relację między pedagogiem a studentem, widzimy, że ten obszar pedagogiki jest zmieniającą się pod naciskami warunków zewnętrznych „niezbadaną wyspą”.

² T. Manasterska: *Dyskusja. W: Muzyk jako pedagog. Odpowiedzialność pedagoga-muzyka*. Red. Z. Konaszkiewicz. Warszawa 2000, s. 22.

³ Ibidem.

⁴ Dotyczy to tylko nauczycieli przedmiotu głównego, a więc gry na instrumencie, śpiewu i dyrygowania. Zajęcia te prowadzone są w systemie kształcenia indywidualnego.

⁵ K. Szlifirski: *Dyskusja. W: Muzyk jako pedagog...*

⁶ Ibidem, s. 30.

Również John S. Sloboda⁷ wskazuje na konieczność traktowania nauczania muzyki jako sztuki, z dużą dozą stosowalności intuicji zarówno nauczyciela, jak i ucznia, wskazując jednocześnie na niemożność opanowania owej „sztuki” na podstawie dotychczasowej wiedzy uzyskanej w sposób naukowy, „ponieważ gdyby ktoś **musiał** polegać na badaniach z zakresu edukacji muzycznej, trudno byłoby znaleźć zbiór spójnych i możliwych do uniwersalnego zastosowania danych”⁸. Należy zgodzić się z tym stwierdzeniem, gdyż badania naukowe dotyczące pedagogiki muzyki są rzadko realizowane, nie ma więc podstaw dla istnienia jakiegokolwiek systemu teoretycznego w tym zakresie. Jest to bowiem subdyscyplina pedagogiki tworząca się na początku drogi rozwoju.

Jednak wiedza z zakresu psychologii i pedagogiki ogólnej może stanowić punkt wyjścia dla budowania relacji mistrz — uczeń. Akcentuje ten fakt Zofia Konaszkiewicz, wskazując na potrzebę zdobywania przez nauczyciela umiejętności poznawania samego siebie. „Problem ten stał się szczególnie ważny obecnie z racji niedojrzałości osobowości wielkiej liczby osób. Co więcej, u wielu ludzi obserwuje się wielką rozpiętość pomiędzy popartą dyplomami fachowością w danej dziedzinie, a niedojrzałością osobowości. Problem dotyczy także pedagogów, a pedagogzy muzyki nie są tu wyjątkiem”⁹.

Poznanie przez artystę pedagoga swoich własnych cech, swoich poglądów na zagadnienie relacji z uczniem i innymi ludźmi, swoich zawodowych oczekiwań i pragnień czy w końcu ograniczeń wynikających z niezależnych i zależnych od nich samych warunków wewnętrznych i zewnętrznych może „podeprzeć” własną intuicję zarówno w tworzeniu obustronnie sprzyjającego klimatu twórczej, ale też bardzo precyzyjnej pracy. Skupianie się tylko na dziele muzycznym albo na swojej pracy artystycznej czy tylko na uczniu, będzie działaniem nieskutecznym zarówno dla pedagoga, jak i studenta. W pierwszym przypadku poświęcanie całej uwagi dziełu muzycznemu wyklucza uwzględnianie swoich potrzeb i możliwości oraz (a może przede wszystkim) potrzeb kształconego studenta. W drugim, mistrz może czuć zbyt ciężar pacy dydaktycznej, który — w jego opinii — jest utrudnieniem dla realizacji własnych celów. Skupianie zaś swoich działań tylko na uczniu może prowadzić do coraz słabszego rozumienia przez mistrza problemów związanych z wykonawstwem muzycznym, z odczuwaniem i rozumieniem sytuacji koncertowej. Widzimy więc, że pedagog — artysta muzyk powinien, myśląc o sobie, jak i o swoim uczniu, starać się łączyć te wszystkie powinności, a więc wnikliwy ogląd dzieła muzycznego będącego przedmiotem zabiegów dydaktycznych z chęcią i umiejętnością dzielenia się tą wiedzą ze studentem, z oddzielaniem własnej pracy artystycznej od pracy studenta po to, aby pozwolić so-

⁷ J.A. Sloboda: *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Warszawa 2002.

⁸ Ibidem, s. 283.

⁹ Z. Konaszkiewicz: *Osoba pedagoga — podstawowy problem edukacji muzycznej*. W: *Muzyka w szkole XXI wieku. Tradycja i współczesność*. Red. L. Markiewicz. Katowice 2005, s. 18.

bie na indywidualizm i nie ograniczać dydaktyzmem indywidualności studenta. Można więc wiązać własny rozwój artystyczny z rozwojem podopiecznego, z perfekcyjną dbałością o wysoki poziom działań nie tylko artystycznych, ale także pedagogicznych. Jedne bowiem i drugie wymagają wiedzy i refleksji nad nią. Należy więc zgodzić się z cytowaną przez Konaszkiewicz myślą Nicolausa Harnoncourta: „Brahms powiedział kiedyś, że aby zostać dobrym muzykiem, trzeba poświęcić równie dużo czasu na czytanie, co na ćwiczenie na fortepianie”¹⁰. Czytanie bowiem, studiowanie pewnych dziedzin psychologii i pedagogiki, estetyki i filozofii, poznawanie znaczących faktów funkcjonowania współczesnego społeczeństwa poszerza horyzonty każdego człowieka, pedagoga zaś wyposaża w możliwość refleksji nad własnym posłannictwem bycia nauczycielem. Należy tu dodać, że mistrz pojmowany jest nie tylko jako mistrz artysta i mistrz nauczyciel, ale także jako mistrz człowiek. Z analiz przeprowadzonych przez Kacpra Miklaszewskiego jasno wynika, że najznamienitsi artyści muzycy mieli nauczycieli będących znakomitymi artystami, ale byli to przede wszystkim wspaniali ludzie, którzy swój talent pedagogiczny opierali na zrozumieniu i życzliwości. Rosyjski pianista Grigorij Sokołow powiedział: „miałem szczęście, to byli ludzie [nauczyciele — W.A.S.], którzy sprawili, że nigdy nie czułem, by ktoś mnie uczył”¹¹.

Artyzm wykonawców muzyki to dobro, z którego mogą czerpać melomani, przeciętni słuchacze, a także dzieci i młodzież. W ramach działalności większości pedagogów artystów muzyków znajduje się znaczny obszar bezinteresownego koncertowania w celu wzbogacania procesu powszechnej edukacji muzycznej. Jest to wpisane w ich posłannictwo bycia artystą. Często w koncertach uczestniczą także dzieci, młodzież i osoby dorosłe o zaburzonym rozwoju. To publiczność, z jednej strony, bardzo wdzięczna, z drugiej zaś — bardzo wymagająca. Artysta bowiem musi rozumieć i akceptować niekonwencjonalne style zachowań i nietypowe reakcje. Zdarza się przecież, że zachowania te są głośne i że swoją aprobatę oraz radość osoby niepełnosprawne wyrażają w odmienny sposób niż zwykła publiczność. A ponieważ postawa wobec jakichś osób czy zjawisk może warunkować zachowania i samopoczucie, może wreszcie pełnić funkcję bodźca przyciągającego lub odpychającego¹², próba jej opisu wydaje się interesująca. Artyści, którzy będą niechętnie nastawieni do osób niepełnosprawnych, rzadko zechcą dzielić się z nimi swoją sztuką.

Postawa — to pojęcie psychologiczne i w ogólnym rozumieniu oznacza „tendencję do pozytywnego lub negatywnego reagowania na dany obiekt,

¹⁰ Z. Konaszkiewicz: *Szkice z pedagogiki...*, s. 35.

¹¹ Cytat zaczerpnięty z pracy: K. Miklaszewski: *Osoby znaczące w wypowiedziach muzyków (na podstawie wywiadów udzielonych miesięcznikowi STUDIO)*. W: *Człowiek — muzyka — psychologia*. Red. W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz. Warszawa 2000, s. 385.

¹² Z. Nęcki: *Postawy i ich zmiana*. W: *Encyklopedia psychologii*. Warszawa 1998.

przedmiot, osobę lub wydarzenie”¹³, stąd każda postawa cechuje się pewną trwałością i odnosi się do jakiegoś obiektu, który podlega ewaluacji. Postawa artystów muzyków wobec dzieci i młodzieży niepełnosprawnej może więc przybierać różne formy. Na potrzeby tego tekstu wybrano niektóre z nich jako kategorie opisu:

- niewiedza, niezrozumienie i brak akceptacji;
- niewiedza, niezrozumienie;
- tolerancja;
- akceptacja;
- akceptacja z chęcią pomocy;

Kategorie te wybrano ze względu na możliwe doświadczenia osób badanych, które dysponują wiedzą na dany temat oraz mają emocjonalny stosunek do obiektu będącego przedmiotem postawy¹⁴.

Można by dyskutować nad celowością wprowadzania koncertowej edukacji muzycznej dla dzieci o nieharmonijnym rozwoju, jednak taki rodzaj doświadczeń kształtuje cechy ich osobowości, kształci wyobraźnię i tak pożądaną umiejętność skupiania uwagi. Jest ponadto formą wzbogacania życia, nadawania mu bogatszego kolorytu¹⁵. Przywołując tu fenomen jedności spostrzegania i afektu według Lwa Wygotskiego¹⁶, właściwy dla okresu wczesnego dzieciństwa, można też zauważyć szczególnie obszar możliwości kształtowania poświadczanych cech każdego dziecka (prawidłowo rozwijającego się i z zaburzeniami rozwoju) poprzez oddziaływanie muzyką wykonywaną na żywo, której puls, rytmiczność i barwność sonorystyczna aktywizują zarówno sferę emocjonalną, jak i umysłową oraz uczą cierpliwości i poświadczanych zachowań¹⁷.

Opis procedury badawczej

Uczestnictwo dzieci niepełnosprawnych w koncertach w ramach projektu *Europa — integracja — sztuka. Tematyczna koncepcja pracy edukacyjno-terapeutycznej*¹⁸ stanowiło dobrą sposobność, aby wykonać badania nad nastawieniem wykonawców koncertów, artystów muzyków¹⁹ do publiczności dziecięcej z udziałem uczniów o specjalnych potrzebach edukacyjnych. Badania o charakterze diagnostyczno-eksplanacyjnym przeprowadzono, opierając się na modelu przedstawionym na rys. 1.

¹³ Ibidem, s. 425.

¹⁴ Ibidem.

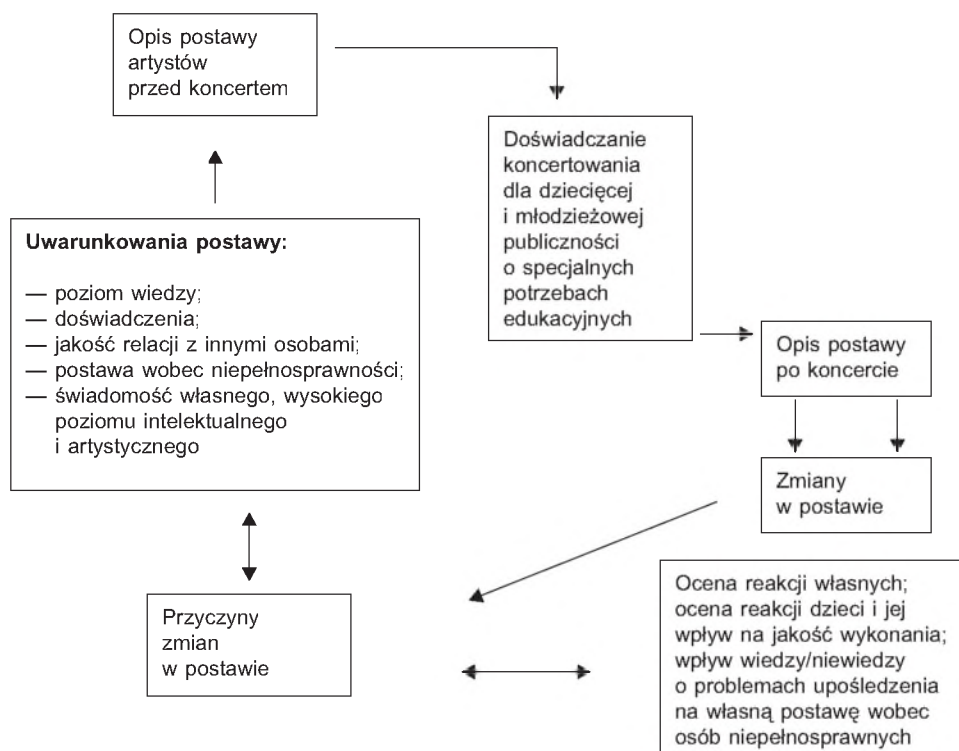
¹⁵ W.A. Sacher: *Terapia i edukacja muzyczna — konieczność współistnienia*. W: *Kultura a integracja — sztuka wobec niepełnosprawności*. Red. G. Szafraniec. Katowice 2004.

¹⁶ L.S. Wygotski: *Wybrane prace psychologiczne II. Dzieciństwo i dorastanie*. Red. A. Brzezińska, M. Marchow. Poznań 2002.

¹⁷ W.A. Sacher: *Terapia i edukacja muzyczna...*

¹⁸ Organizatorzy: Zakład Arteterapii Wydziału Pedagogiki i Psychologii UŚ, Biblioteka Śląska. Kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosława Knapik.

¹⁹ Wykładowców Akademii Muzycznej w Katowicach.



Rys. 1. Model koncepcji badań postaw wykonawców koncertów (artystów muzyków) wobec publiczności dziecięcej z udziałem uczniów o specjalnych potrzebach edukacyjnych

Ważne stały się następujące problemy:

1. Jak oceniają badani swoją orientację w problematyce niepełnosprawności?
2. Czy doświadczanie bezpośrednich kontaktów z osobami niepełnosprawnymi lub pracy z nimi ma wpływ na ich postawę?
3. Czy samoocena własnych relacji z innymi osobami ma związek z postawą artystów wobec osób niepełnosprawnych?
4. Czy świadomość własnego, wysokiego poziomu inteligencji i uzdolnień specjalnych jest podstawą do porównywania się artystów z innymi ludźmi?

Ponieważ zagadnienie ujęte w tytule tego artykułu nie było dotychczas rozpatrywane²⁰, ani nie podejmowano takich badań, hipotezy przyjęto na podstawie wnioskowania popartego własnymi obserwacjami.

1. Nastawienie artystów muzyków do publiczności dziecięcej o specjalnych potrzebach edukacyjnych jest pozytywne.

2. Pod wpływem doświadczania koncertowania dla publiczności dziecięcej o specjalnych potrzebach postawy te mogą się zmieniać.

²⁰ W pracach, do których dotarłam.

3. Swoją orientację w problematyce niepełnosprawności badani artyści oceniają przeciętnie, intuicyjnie wyczuwając wagę problemu, opierając się na wiedzy potocznej.

4. Doświadczenie wynikające z bezpośrednich kontaktów z osobami niepełnosprawnymi lub pracy z nimi może mieć wpływ na nastawienie do dziecięcej publiczności o specjalnych potrzebach edukacyjnych.

5. Samoocena własnych relacji z innymi osobami nie ma związku z jakością nastawienia artystów do osób niepełnosprawnych.

6. Świadomość własnego, wysokiego poziomu inteligencji i uzdolnień specjalnych jest podstawą do porównywania się artystów z innymi ludźmi.

Poszczególne koncerty wykonywane były przez różnych solistów, jednak każdą ich grupę objęła ta sama procedura badawcza, złożona z dwóch etapów: badania przed koncertem i po nim. Narzędzie do opisu interesujących nas zjawisk to dwuczłonowy kwestionariusz ankiety (zob. aneks). Pierwszą część (pytania 1—7) badani wypełnili przed koncertem, drugą (pytania 7—9) po koncercie. Przyjęte skalowanie i punktacja przy poszczególnych pytaniach posłużyły porównywaniu uzyskanych wyników.

Badania prowadzono w roku szkolnym 2004/2005 w toku realizacji projektu *Europa — integracja — sztuka. Tematyczna koncepcja pracy edukacyjno-terapeutycznej*²¹. Podczas dziesięciu koncertów wszystkich wykonawców przed wykonaniem i po wykonaniu swojego repertuaru poproszono o wypełnienie wyżej wymienionych ankiet.

Grupę badaną stanowili artyści muzycy, wykładowcy Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Wśród 21 osób było 8 kobiet i 13 mężczyzn. Badani grali na różnych instrumentach (fortepian, akordeon, altówka, skrzypce, fagot, puzon, flet, saksofon).

W samoocenie orientacji w problematyce niepełnosprawności badane kobiety i mężczyźni ową orientację oszacowali w podobny sposób. Na 10-punktowej skali średnia dla całej grupy wynosi $M = 4,73$ (dla kobiet i mężczyzn odpowiednio $M_k = 4,81$ i $M_m = 4,69$). Oceny te są niezbyt adekwatne do stwierdzenia w badaniach tylko trzech przypadków pracy z niepełnosprawnymi, jednego bezpośredniego kontaktu w rodzinie, trzech przypadków w bliskim sąsiedztwie oraz w jednym przypadku — wolontariat. Pozostałe osoby nie miały żadnej styczności z osobami niepełnosprawnymi (poza przypadkowymi naturalnymi dla każdej osoby). Jednak w średnich wartościach tej oceny dla artystów pracujących z niepełnosprawnymi, a więc bezpośrednio zaangażowanych w ten problem oraz pozostałych badanych jest wyraźna różnica (odpowiednio $M_{\text{prac.}} = 7,33$ i $M_{\text{pozost.}} = 4,30$). Bardzo dobrze badani ocenili swoje własne relacje z innymi osobami. Dla całej grupy $M = 8,47$, dla kobiet $M_k = 9,25$ i dla mężczyzn $M_m = 7,69$.

²¹ Organizatorzy: Zakład Arteterapii Wydziału Pedagogiki i Psychologii UŚ, Biblioteka Śląska. Kierownik projektu: prof. dr hab. Mirosława Knapik.

Interesująca nas postawa wykonawców koncertów wobec dziecięcej i młodzieżowej publiczności niepełnosprawnej wskazuje na ich humanistyczne podejście do tego zjawiska. W badaniach przed koncertem większość badanych deklarowała akceptację dla dzieci i młodzieży niepełnosprawnej, mówiła o chęci pomocy (15 badanych — 71,4%). Troje (14,3%) określiło tę postawę jako tolerancyjną (dwóch mężczyzn i jedna kobieta) i troje (14,3%) jako postawę akceptującą (także dwóch mężczyzn i jedna kobieta). W badaniach po koncercie wartości wyników badań pozostały takie same, z wyjątkiem jednej osoby (kobieta), która zmieniła swoje zdanie. Przed występem określiła swoją postawę jako tolerancyjną, natomiast po — jako akceptującą, z chęcią pomocy (w sumie w badaniu przeprowadzonym po koncercie 16 osób — 76,2%, określiło swoją postawę wobec osób niepełnosprawnych bardzo dobrze).

Odczuwane wrażenia wykonawców z koncertów są zróżnicowane. Pięcioro koncertujących (2 kobiety, 3 mężczyzn — 14,3%) uznało, że czuli się bardzo dobrze, a reakcje dzieci niepełnosprawnych były dla nich przejawem ich zadowolenia i radości. Sześć osób (1 kobieta, 5 mężczyzn, w sumie — 28,5%) przyznało, że czuło wyraźny dyskomfort i niepewność, ponieważ reakcje dzieci upośledzonych rozpraszały ich i w konsekwencji powodowało to niezadowolenie z występu. Pozostali (57,25%) skupiali się wyłącznie na muzyce, nie przywiązując wagi do jakichkolwiek reakcji publiczności.

Ponieważ postawa wobec innych osób może być warunkowana świadomością swoich znacznych walorów, zapytano artystów także o tę świadomość w odniesieniu do posiadania wysokich uzdolnień muzycznych. Jednak tylko troje badanych (mężczyźni) przyznało, że doświadczają takiego rodzaju refleksji. Można więc przyjąć, że wysokie uzdolnienia i pełnienie funkcji artysty stało się dla badanych stanem oczywistym, ponieważ kształcili się w tym kierunku, a ich środowiskiem edukacyjnym były szkoły muzyczne.

Dyskusja

Trudności w organizacji i przeprowadzeniu badań wynikają z faktu, że były prowadzone w naturalnych warunkach odbywających się koncertów²². Jednak próba opisu postaw artystów muzyków może przyczynić się do potwierdzenia dużego zaangażowania tej grupy zawodowej w pracę nad wzbogacaniem kultury muzycznej dzieci i młodzieży i/lub może być podstawą dla prowadzenia dalszych badań w celu wykrycia czynników najistotniejszych. Postawione hipotezy potwierdziły się, choć należy przyjąć pewne zastrzeżenia. Ze względu na nieliczną próbę badawczą wyniki dotyczą tylko owej grupy. Ponadto w badaniach opartych na sondażu należy uwzględnić fakt, że odpowiedzi respondentów obciążone są błędem wynikającym z subiektywizmu tych odpowiedzi. Na pod-

²² Wyrażam serdeczne podziękowania Pani Profesor Mirosławie Knapik za umożliwienie przeprowadzenia tych badań i za znaczącą pomoc w tym przedsięwzięciu.

stawie danych jednak przedstawionych powyżej można przyjąć, że nastawienie artystów muzyków do publiczności dziecięcej o specjalnych potrzebach edukacyjnych jest pozytywne, a jednostkowe zdarzenie gry dla dzieci niepełnosprawnych nie powoduje zmiany tego nastawienia (stwierdzono tylko jeden taki przypadek).

Badani artyści swoją orientację w problematyce niepełnosprawności oceniają jako przeciętną. Jednak w kontekście braku doświadczeń i wiedzy na ten temat jest to ocena dość wysoka (na 10-punktowej skali $M = 4,73$). Fakt ten można wyjaśnić intuicyjnym wyczuwaniem wagi problemu, oraz z tzw. wiedzy potocznej. W nielicznych przypadkach doświadczenia wynikającego z bezpośrednich kontaktów z osobami niepełnosprawnymi lub pracy z nimi zaznacza się wyraźny wpływ na samoocenę znajomości problemu niepełnosprawności ($M = 7,33$), jednak wpływ tego faktu na nastawienie do dziecięcej publiczności o specjalnych potrzebach edukacyjnych nie został potwierdzony. Osoby nieposiadające takich doświadczeń deklarowały równie pozytywną postawę.

Wyniki badań wskazują na bardzo wysoką samoocenę własnych relacji z innymi osobami. Podejmując się interpretacji tego faktu, należy uwzględnić uwarunkowania wewnętrzne osób badanych (wysoki poziom uzdolnień muzycznych, wykonywanie zawodu artysty) i uwarunkowania zewnętrzne (środowisko, w jakim funkcjonują zawodowo i rodzinnie). Można przyjąć założenie, że zarówno dość wysoka ocena swojej orientacji w omawianej tu problematyce, a także swoich relacji z otoczeniem wynika z kilku przyczyn. Należą do nich: wykonywanie wybranego przez siebie i ulubionego zawodu artysty, częste doświadczanie poczucia sukcesu podczas publicznych prezentacji, łatwość w osiąganiu tych celów ze względu na wysoki poziom uzdolnień oraz innych cech takich jak pracowitość, systematyczność, dobra organizacja w czasie, koniecznych, aby poziom osiągnięć umożliwiał koncertowanie przed publicznością.

Analiza danych dotyczących wrażeń wykonawców z koncertów może dostarczać wątpliwości co do rzeczywistego stosunku artystów wobec niepełnosprawności. Wyniki tych badań wskazują na niespójność między deklarowanymi postawami a własnym odczuwaniem koncertowej sytuacji z udziałem dzieci niepełnosprawnych. Tylko bowiem pięcioro muzyków (2 kobiety, 3 mężczyzn — 14,3%) uznało, że czuli się bardzo dobrze, a reakcje dzieci niepełnosprawnych były przejawem ich zadowolenia i radości. Dla pozostałych (85,7%) ten aspekt wykonawstwa nie miał znaczenia lub przyczyniał się do dyskomfortu podczas wykonywania utworów.

Owa rozbieżność jednak nie jest tak oczywista. Sam fakt uczestniczenia w takich koncertach, związanego z wysiłkiem emocjonalnym i poświęcenia własnego czasu wskazuje na chęć podzielenia się dobrem w postaci własnych umiejętności artystycznych z innymi. A przecież nie wszyscy mogą to osiągnąć. Dzieciom i młodzieży niepełnosprawnej pozostaje najczęściej tylko możliwość czerpania z arcyzmu innych.

Kwestionariusz ankiety dla artystów muzyków, wykonawców koncertów dla dziecięcej i młodzieżowej publiczności z udziałem osób niepełnosprawnych

Szanowny(a) Pan(i)!

Bardzo proszę o wypełnienie poniższego kwestionariusza. Uzyskane w ten sposób informacje zostaną wykorzystane wyłącznie w celach naukowych. Badanie jest anonimowe, jednak dla możliwości identyfikacji dwóch części kwestionariusza proszę o wpisanie jednakowego kodu na obu jego częściach (trzy litery lub cyfry).

Cześć I

Proszę wpisać kod.....

1. Jest Pan(i) artystą muzykiem i wykładowcą Akademii Muzycznej. Proszę podać specjalność.....
2. Czy Pan(i) koncertował(a) już dla publiczności dziecięcej i młodzieżowej?
a) nie
b) tak — jeden raz, kilka razy, ile?.....
3. Jak ocenia Pan(i) poziom wiedzy i swoją orientację w problematyce niepełnosprawności? Proszę zaznaczyć punktem na poniższej skali:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

słaba	przeciętna	bardzo dobra
-------	------------	--------------

3. Czy ma Pan(i) jakieś doświadczenia w kontaktach z osobami niepełnosprawnymi?
(właściwie zakreślić):
- a) nie
 - b) kontaktuję się z taką osobą w bliskim sąsiedztwie
 - c) mam osobę specjalnej troski w rodzinie
 - d) pracowałem na rzecz osób niepełnosprawnych w charakterze.....
 - e) inne.....

4. Jak mógłby(aby) Pan(i) określić swoje relacje z ludźmi? Proszę zaznaczyć to punktem na poniższej skali:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

niechętnie obojętne przyjacielskie

5. Proszę opisać swoją postawę wobec niepełnosprawności:
- a) niewiedza, niezrozumienie i brak akceptacji
 - b) niewiedza, niezrozumienie
 - c) tolerancja
 - d) akceptacja
 - e) akceptacja z chęcią pomocy
 - f) akceptacja wynikająca z posiadanej na ten temat wiedzy, z chęcią pomocy.

6. Czy świadomość własnego, wysokiego poziomu inteligencji i uzdolnień specjalnych jest podstawą dla porównywania się Pana(i) z innymi ludźmi? (proszę właściwie zakreślić).

- a) nie
- b) tak, rzadko
- c) tak, często

Część II

Proszę wpisać taki sam kod, jak w pierwszej części kwestionariusza.....

7. Proszę opisać swoje wrażenia z koncertu (właściwie podkreślić)

- a) czułem(am) się bardzo dobrze, ponieważ skupiłem(am) się tylko na muzyce i jestem zadowolony(a) z wykonania utworów
- b) czułem(am) się niezbyt pewnie, ale spontaniczne reakcje dzieci nadały mojemu wykonaniu werwy i pewności
- c) reakcje dzieci (ruchy, klaskanie, dźwięki głosem i/lub nucenie) rozpraszają mnie, dlatego z mojego występu jestem niezbyt zadowolony(a)

8. Czy doświadczenie koncertowania dla dzieci o specjalnych potrzebach edukacyjnych zmieniło Pana(i) nastawienie do problemu niepełnosprawności? Proszę jeszcze raz je opisać zakreślając odpowiednią odpowiedź (odpowiedzi).

- a) niewiedza, niezrozumienie i brak akceptacji
- b) niewiedza, niezrozumienie
- c) tolerancja
- d) akceptacja
- e) akceptacja z chęcią pomocy
- f) akceptacja wynikająca z posiadanej na ten temat wiedzy z chęcią pomocy.

Serdecznie dziękuję za współpracę!

Wiesława A. Sacher

**A concert activity of academic teachers
and their attitudes to the handicapped child and teenager audience**

S u m m a r y

The subject-matter of the empirical studies is the measurement of the attitude of the academic teachers under the influence of the concert activity. The studies covered 21 teachers from the University of Music in Katowice. The results showed that the teachers' attitudes change according to the personality features, value system, attitude to the work performed and emotional resistance to various audience reactions of the pedagogue-artist. The text was enriched with the model examples of research tools, as well as theoretical considerations within the scope of the concept of attitude.

Wiesława A. Sacher

**L'activité de concerts des enseignants académiques
et leurs attitudes envers les enfants et les adolescents handicapés**

R é s u m é

L'objet de recherches a été l'examen des attitudes des enseignants académiques formées sous l'influence de l'activité de concert du public enfantin et adolescent handicapés. Les recherches ont embrassées 21 pédagogues de l'Académie de Musique à Katowice. Les résultats obtenus démontrent que les attitudes des enseignants changent en fonction des traits personnels du pédagogue artiste, le système de valeurs présenté, la disposition au travail exécuté et la résistance psychique aux réactions diverses du public. Le texte est enrichi des outils de méthode et aussi des réflexions théoriques sur la problématique analysée.